O ENGAJAMENTO POÉTICO E AS CONQUISTAS LITERÁRIAS NO "RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA", DE OSMAN LINS

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão (UFPA)

RESUMO: O presente trabalho pretende explorar a produção literária de Osman Lins, a partir do seu engajamento poético, especificamente em relação às conquistas literárias e às inovações no "Retábulo de Santa Joana Carolina", a quinta das nove narrativas que compõem a obra *Nove, Novena* (1966). Estabelecendo uma ruptura concreta com o modo tradicional de narrar, o escritor pernambucano busca uma maneira autêntica de construir suas narrativas, que seja capaz de veicular uma nova compreensão acerca do mundo e da existência, correspondendo ao seu projeto literário. A proposta que aqui se apresenta suscita o desenvolvimento de um percurso interpretativo em torno da poética de Osman Lins com o propósito de refletir acerca do processo de ressignificação das formas literárias no "Retábulo de Santa Joana Carolina" como legítima manifestação do engajamento do escritor. Diante da grandeza experimental da narrativa de Osman Lins, optou-se pela abordagem interpretativa do engajamento poético (PAGANINI, 2000), a fim de interpretar como se configura o engajamento tanto no enredo de temática sócio-política quanto no âmbito da *poiesis*, do próprio acontecer da linguagem, a partir da apropriação criativa e original de elementos da arte medieval.

PALAVRAS-CHAVE: *Poiesis*. Engajamento poético. Experimentalismo literário.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo pretende explorar o engajamento poético configurado na criação ficcional de Osman Lins, especificamente no que diz respeito às conquistas literárias alcançadas no processo de construção do "Retábulo de Santa Joana Carolina", a quinta das nove narrativas de *Nove, Novena* (1966). Esta obra é considerada um marco fundamental na viragem ocorrida na produção literária do escritor, devido ao alto nível de experimentação presente nos seus procedimentos narrativos. As inovações foram essenciais na trajetória de Osman Lins, pois, por um lado, significaram uma ruptura com seu fazer literário anterior, de cunho mais intimista, e, por outro, viriam a impactar suas obras posteriores, especialmente o romance *Avalovara* (1973).

Este estudo possui o propósito de interpretar a dimensão das conquistas literárias e o papel dessas inovações dentro do projeto literário do escritor pernambucano. Neste sentido, propõe-se a fomentar a discussão em torno dos experimentalismos, presentes na construção das instâncias narrativas do "Retábulo de Santa Joana Carolina", como manifestações legítimas do engajamento poético do escritor, cujo posicionamento ético perpassa, em termos ontológicos, a busca de restabelecer o elo perdido entre o homem e a divindade. O processo de ressignificação das estruturas literárias tradicionais instaura no espaço da *poiesis* uma maneira própria de narrar e, ao mesmo tempo, constrói um novo entendimento acerca do mundo e da existência.

Diante da grandeza experimental da narrativa osmaniana, enveredou-se por uma nova abordagem interpretativa, sob o viés do engajamento poético, termo designado por Joseana Paganini (2000). Constituindo-se no propósito de revalorizar a noção de engajamento, amplamente vulgarizado pela tradição literária, o engajamento poético remete à exploração de uma temática referente a uma determinada realidade sócio-econômica e, ao mesmo tempo, à problematização dos meios artísticos de criação no próprio âmbito da *poiesis*, na dimensão manifestativa da linguagem. Para embasar o estudo acerca da poética de Osman Lins, realizou-se o diálogo, sobretudo, com autores como João Alexandre Barbosa (1966), Benedito Nunes (1967), Anatol Rosenfeld (1970a, 1970b), Sandra Nitrini (1987) e Ana Luiza Andrade (1987).

A narrativa vislumbra, em seu enredo, a vida de Joana Carolina, uma mulher humilde do interior de Pernambucano, que vive as mazelas sociais provenientes da estrutura desigual do sistema econômico dos grandes engenhos de açúcar e da própria dinâmica da natureza sertaneja. Por outro lado, a narrativa apresenta elementos inovadores na sua configuração textual, os quais projetam mais do que a simples renovação da forma estética, mas uma nova experiência do homem em comunhão plena com as potências cósmicas do universo, cuja representação literária tradicional já não era capaz de abarcar. As inovações manifestam o engajamento tanto no plano da *diegesis* quanto no próprio plano da *poiesis*, a saber, da construção de sentidos por meio da palavra, que, em conjunto, veiculam uma nova realização do homem no mundo.

O percurso interpretativo aborda a configuração do engajamento poético no próprio processo de escritura da narrativa, em diálogo principalmente com as artes sacras do período medieval: a forma pictórica do retábulo e do ornamento e a forma teatral do mistério. Em outras palavras, trata-se de compreender de que modo esses elementos manifestam-se significativamente na experiência criativa de Osman Lins, traduzindo-se em conquistas literárias, tais como a plasticidade da palavra, o aperspectivismo e a intemporalidade das construções narrativas – conquistas estas as quais operam, em outra dimensão, uma nova significação a respeito da existência humana e da própria atividade da escrita.

2. O ENGAJAMENTO POÉTICO DE OSMAN LINS

A obra *Nove, Novena* foi publicada no ano de 1966, dois anos após o golpe realizado pelos militares no Brasil. A ditadura militar foi um período marcado pelos órgãos estatais de censura, pela ausência de liberdade de expressão e pela supressão dos direitos humanos e cívicos. O ataque à democracia e a coerção exercida sobre a coletividade exigia por parte do homem um posicionamento concreto diante dessa situação. No âmbito da arte, o artista precisava engajar-se ativamente nos problemas sócio-políticos, opor uma forte resistência em relação aos poderosos aparelhos ideológicos do Estado ditatorial. As obras de arte, portanto, deviam possuir o compromisso ideológico de manifestar esse posicionamento e refletir criticamente acerca dessa realidade opressora que consumia o país inteiro, “a ponto de se tornar, de certa forma, uma exigência, sob pena de a obra, ao não assumir explicitamente este compromisso, ser rotulada de alienada” (PAGANINI, 2000, p. 30-31).

A obra *Nove, Novena* causou estranhamento e um significativo impacto no cenário literário brasileiro em razão das inovações presentes na sua configuração textual, na medida em que realizou um rompimento definitivo com os parâmetros estabelecidos pela crítica e instaurou uma maneira própria de narrar. Assim, o engajamento de Osman Lins manifesta-se na própria esfera do fazer literário, superando

os procedimentos tradicionais de criação artística, tais como o preceito aristotélico de reprodução mimética da realidade e o princípio realista da objetividade própria do paradigma científico.

O texto literário do escritor pernambucano manifesta-se à luz do que João Alexandre Barbosa (1990, p. 120) denominou de modernidade literária, na qual se instaura uma profunda tensão configurada no próprio nível da construção textual, uma vez que "leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulação e rupturas dos modelos 'realistas'". Há uma quebra com os valores literários tradicionais e um novo posicionamento do escritor, por meio de um amplo questionamento acerca do modo pelo qual se realiza a articulação entre realidade e representação no âmbito da linguagem, desse modo, trazendo-a conscientemente para o próprio proscênio da criação artística, no sentido de "transformar a linguagem da realidade em realidade da linguagem" (BARBOSA, 1990, p. 121).

Joseana Paganini, em sua dissertação na qual discute o processo de construção da obra *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, propôs um estudo acerca do engajamento no campo da literatura sob um novo viés, a partir do que denominou de engajamento poético[1], em direção a uma "revaloração do próprio conceito de engajamento" (PAGANINI, 2000, p. 39), ampliando significativamente a sua abrangência. Pois, o engajamento social, como vem sendo habitualmente empregado pela tradição literária, encontra-se vinculado exclusivamente à representação de uma determinada situação histórica e suas implicações na vida de um grupo.

O engajamento poético, por sua vez, envolve o conceito de engajamento social, manifestando-se em obras que "além de se comprometerem com a série social e política, elas ainda apresentam um questionamento dos meios poéticos de expressão" (PAGANINI, 2000, p. 38). Portanto, não remete apenas à expressão de uma temática comprometida com uma realidade sócio-política, ou seja, restrito ao plano da *diegesis*, do conteúdo da narrativa, mas igualmente remete ao plano da *poiesis*, da dimensão da linguagem – matéria-prima do escritor, por excelência –, em que a problematização dos meios legítimos de criação desdobra-se na própria construção dos elementos que compõem uma obra literária:

> Enquanto o engajamento social se encontra sobretudo em uma literatura centrada na referencialidade, que busca documentar e reinterpretar um determinado quadro político e histórico, as obras representantes do engajamento poético se concentram na elaboração poética da linguagem como forma de compreensão do mundo e do homem em sua totalidade (PAGANINI, 2000, p. 39).

Além de tratar de uma temática bastante explorada pelos grandes romances caracterizados como regionalistas, o escritor Osman Lins revolucionou as formas artísticas existentes, especificamente as categorias envolvidas na composição da narrativa tradicional, com a adoção de novos processos literários, sendo alguns provenientes da relação com outras artes, como, por exemplo, as artes plásticas e visuais do medievo. O engajamento do escritor pernambucano configura-se no próprio espaço da *poiesis*, na própria dimensão do acontecer da linguagem, a partir da problematização dos limites de representação do real no espaço da escritura, incorporando na estrutura da obra a crise instaurada por uma redefinição do homem na dinâmica do tempo e, por conseguinte, impulsionando o movimento de recriação de novas experiências literárias.

---

[1] O termo poético refere-se ao sentido originário de *poiesis*, que, etimologicamente, significa um "produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser" (NUNES, 2003, p. 20). Isto é, diz respeito ao próprio processo de construção de sentidos de uma obra de arte.

As narrativas de *Nove, Novena* operam a partir da linguagem, do jogo com as formas literárias, uma nova relação do homem com a totalidade do real, em que ele não se coloca mais como o centro ordenador e a medida essencial das coisas. Ao instituir de modo originário o seu vocabulário e os elementos constituintes da sua narrativa, a obra de Osman Lins redimensiona, simultaneamente, a própria compreensão acerca da existência do homem no mundo. Anatol Rosenfeld (1970a, p. 1), discutindo acerca dos processos narrativos utilizados pelo escritor, afirma que

> os novos processos não são resultado de um jogo 'formal' gratuito, mas exprimem uma experiência mais profunda e mais pensada que a que se organizou nas obras anteriores, de feitio mais tradicional [...] São conseqüência, em última análise, de reflexões ontológicas e antropológicas, de uma nova visão do homem e da sua relação com o universo, visão que já não é captável, de forma adequada, pelas estruturas da narrativa tradicional.

Dentro do projeto literário de Osman Lins, a grande originalidade de suas criações artísticas e o alto nível de experimentação presente nos seus procedimentos ficcionais manifestam mais do que uma extravagância estética ou um "jogo formal gratuito", mas uma experiência inaugural do homem com o real, com as potências cósmicas do universo, que a forma literária tradicional já não era mais capaz de abarcar, por meio de suas estruturas narrativas, a grandiosidade da sua experiência como homem e como escritor. De tal modo que a obra apresenta como subtítulo simplesmente o termo *narrativas*, cuja abrangência permite abarcar a proposta inovadora do texto, uma vez que rompe com as rígidas classificações referentes aos gêneros literários consagrados, tais como o romance e o conto.

Com base no que foi exposto, no tópico seguinte abordar-se-á de que modo o engajamento poético de Osman Lins manifesta as conquistas literárias alcançadas pelo "Retábulo de Santa Joana Carolina" no próprio plano de construção do seu tecido narrativo, principalmente em relação aos aspectos da plasticidade e do aperspectivismo, a partir de uma apropriação criativa e original de elementos composicionais da criação artística medieval.

3. AS CONQUISTAS LITERÁRIAS CONFIGURADAS NO "RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA"

Osman Lins já havia publicado anteriormente outras obras bastante festejadas pela crítica e, inclusive, premiadas, como *O visitante* (1955), *Os gestos* (1957) e *O fiel e a pedra* (1961), mas é a partir de *Nove, Novena* que Osman Lins realmente se propõe a radicalizar o seu fazer literário, adotando, para tanto, procedimentos narrativos inusitados. Esta obra constitui-se como um verdadeiro marco na sua vida literária, momento de convergência entre experiência e palavra. Neste sentido, as inovações e as conquistas literárias implicam um novo posicionamento ético-poético dentro do projeto ficcional do escritor.

O desafio experimental a que a narrativa se propõe reside no significativo diálogo estabelecido com os elementos artísticos da tradição medieval, incorporando-os e transfigurando-os originalmente no próprio processo de escritura do seu texto. O escritor pernambucano possuía um declarado fascínio e interesse pelas obras de artes medievais, que se intensificou durante uma viagem feita à Europa em 1961, como bolsista da *Alliance Française*:

> E a viagem me marcaria muito porque nela viriam a se definir certas coisas que já se esboçavam no meu espírito antes de partir. Eu diria que a principal experiência desta minha temporada, que

> me marcou e marcará o resto da minha vida, foi o contato com os vitrais e com a arte românica, a arte medieval em geral (LINS, 1979, p. 212).

A arte realizada no período da Idade Média é essencialmente teocêntrica, mística e religiosa, ressaltando o caráter espiritual e metafísico da experiência do homem no mundo, em sua relação com a divindade. Dessa forma, a valorização da estética da arte medieval instaura, segundo Osman Lins (1979, p. 214), na "criação artística uma visão das coisas que se opõe àquela visão antropocêntrica do homem renascentista", em que o ser humano não mais se situa como o centro ordenador e dominador das coisas, mas se coloca em conexão direta com as forças e as potências do universo que o excedem.

A emergência científica e tecnológica, suscitada no período histórico do Renascimento por ocasião das Grandes Navegações, determina uma nova dinâmica do homem em relação com o mundo, em que ele se constitui enquanto sujeito capaz de definir a realidade exclusivamente pelo conhecimento lógico-racional e de instrumentalizar as forças naturais para fins práticos. A partir da Renascença, vislumbra-se o processo de dessacralização da arte, uma vez que o homem se desfaz da sua ligação espiritual com a ordem divina, suplantando-a. Desse modo, o ser humano "vai ficando cada vez mais cego para o mundo, e seus liames com o universo afrouxam" (LINS, 1979, p. 17), instaurando-se uma cisão com a totalidade absoluta das coisas e a harmonia cósmica estabelecida entre os elementos celestes, presentes na experiência mítica dos tempos primordiais:

> Na Antigüidade o universo tinha uma forma e um centro; seu movimento estava regido por um ritmo cíclico [...] Tudo era um todo. Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo se torna descontínuo; e o mundo, o todo se desfaz em pedaços. Dispersão do homem, errante em um espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão (PAZ, 1996, p. 101).

O diálogo com a arte medieval possibilita ao escritor pernambucano atualizá-la na sua experiência criativa e, assim, recolocar o homem em comunhão com o divino e com a instância espiritual que rege as forças cósmicas do universo. Há, na obra *Nove, Novena*, uma busca incessante de restituir a dimensão espiritual do mundo, a unidade perdida entre o humano e a divindade, bem como de reagir contra o estado geral de dispersão e a fragmentação do real. Pois, "é através da experiência do sagrado, do encontro com a realidade transumana, que nasce a idéia de que alguma coisa *existe realmente*, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana" (ELIADE, 1972, p. 123-124, grifo do autor).

A narrativa central intitulada "Retábulo de Santa Joana Carolina" – baseada na avó paterna de Osman Lins de mesmo nome – apresenta a via sacra da personagem-título por uma existência atravessada por injustiças e infortúnios, entremeada por acontecimentos alusivos às Sagradas Escrituras. Uma das personagens, inclusive, chega a dizer o seguinte a respeito de Joana: "Vinha, de dentro dela, uma serenidade como a que descobrimos nas imagens de santo, as mais grosseiras. Um som de eternidade" (LINS, 1994, p. 86)[2]. A narrativa divide-se em doze Mistérios, em que cada personagem narra um momento particular da vida de Joana Carolina, a começar pelo seu nascimento e, por fim, a sua morte.

Viúva e com cinco filhos para prover, Joana Carolina é uma mulher humilde e simples que vive no interior do sertão pernambucano e sofre com as profundas mazelas

---

[2] A partir daqui, as citações da narrativa serão identificadas pelo seu nome abreviado (RSJC) e o número correspondente da página, valendo-se da seguinte edição: LINS, Osman. *Nove, novena:* narrativas. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

sociais de uma sociedade marcada pela rígida estrutura patriarcal dos grandes engenhos de açúcar, na qual uns detêm os meios de produção e outros vendem a sua força de trabalho em troca de condições mínimas de subsistência. Por outro lado, a própria dinâmica devastadora da natureza do sertão, que se alterna entre secas e inundações, impõe dificuldades à vivência do homem do sertão. Joana oferece os seus serviços como professora do primário, a fim de garantir a sobrevivência de sua família, sem jamais se desvirtuar de sua dignidade e de sua integridade moral.

Embora aborde uma temática muito cara aos grandes romancistas nordestinos, sobretudo os da década de 30 e 40, como Graciliano Ramos, José Lins de Rego, Rachel de Queiroz, entre outros, acerca da condição social do homem sertanejo, o qual padece com as imposições do patrão e de uma natureza hostil, a narrativa de Osman Lins desvincula-se da retórica essencialmente ideológica e do modo documental de narrar próprio da vertente literária dita regionalista, que “impõe a literatura *engagée* com toda a sua carga de intencionalidade combativa, voltada para a revolução ou para a reforma”, em prol da denúncia, que corresponde à demanda de um segmento marginalizado da sociedade, isto é, “a serviço de determinada ‘causa’, grupo, classes, doutrina ou partido” (CASTELLO, 2004, p. 360).

Na narrativa-retábulo, por sua vez, o engajamento se dá prioritariamente no compromisso com o trabalho livre de criação e na radicalização das formas literárias, o que possibilita na *poiesis* da obra, ou melhor, no seu próprio processo de construção, realizar uma nova articulação com a realidade, partindo de uma apropriação criativa e original de elementos composicionais da criação artística do medievo, como a forma teatral do mistério e a forma pictórica dos ornamentos e do retábulo. Assim, esses elementos operam a desestabilização dos estereótipos assentados sobre o povo nordestino, na medida em que lançam a personagem de Joana Carolina em uma dimensão que extrapola o espaço físico:

> Mas esta narrativa é construída em 12 quadros ou mistérios, cada um deles relacionado com os símbolos do zodíaco. Então já não é mais uma história de uma mulher vivendo em Pernambuco, é a história de uma mulher que viveu em Pernambuco projetada contra as constelações, projetada contra o mundo (LINS, 1979, p. 223).

A narrativa de Osman Lins ultrapassa os contornos geográficos do sertão nordestino onde se desenrola a existência de Joana, atingindo os domínios absolutos do ser humano em relação íntima com um cosmos sacralizado. De acordo com Ferraz (2003, p. 32), por meio da “encenação de uma ordem metafísica a reger o universo, representada pela manifestação do sagrado, o autor reage à fragmentação do mundo contemporâneo, recuperando um eixo ontológico que reunifica homem e natureza sob um fundamento comum”. Há, portanto, uma recolocação do lugar do homem no mundo, não mais situado em face do universo, em uma posição distanciada e controlando-o como se fosse o seu criador, mas nele inserido plenamente, como parte integrante na dinâmica espiritual configurada no espaço astronômico dos signos zodiacais que são referidos na narrativa.

A narrativa em questão configura-se em doze Mistérios, que apresentam, em seu corpo textual, ornamentos introdutórios e micronarrativas relacionados a episódios pontuais da existência da personagem-título, tais como: o nascimento, a infância, o casamento, a velhice e a morte. O mistério consiste em uma forma artística da Idade Média, que se constitui como uma “realização dramática de passagens das sagradas escrituras ou de biografias de santos. Implicados na visão teleológica da História, os enredos desenvolviam-se em uma estrutura circular: vida-morte-renascimento” (SOARES, 2004, p. 170-171). Sendo assim, a narrativa ilustra o percurso de

sacralização de Joana Carolina, desde o seu nascimento até o instante iluminador de sua morte.

Cada Mistério está interligado a um signo do ciclo do Zodíaco, iniciando com o de Libra e finalizando com o de Virgem. Os signos são aludidos ou referidos explicitamente ao longo do Mistério ao qual pertencem. Segundo Anatol Rosenfeld (1970a, p. 4), a correlação entre os mistérios e os signos "inscreve a vida de Joana no tempo mítico circular das constelações, religando a dimensões cósmicas, à semelhança dos ornatos, cuja função expressa é a de 'tecer o mundo' e de criar vínculos entre o homem e o universo".

O ornamento verbal realiza, no início de cada Mistério – com a exceção do último, cujo ornamento se incorporou à tessitura da micronarrativa –, uma evocação poética acerca do mundo, anunciando plasticamente a micronarrativa e vislumbrando a unidade por meio da palavra. Dessa forma, o ornamento é um recurso literário imprescindível na poética de Osman Lins, pois, promovendo a "ligação mais íntima com a totalidade das coisas e com os cosmos, os ornamentos osmanianos podem ser considerados como uma grande alegoria da harmonia cósmica, incluindo-se nela o homem" (NITRINI, 1987, p. 203).

Para Hans Sedlmayr (*apud* NITRINI, 1987, p. 203), o ornamento é uma manifestação artística que

> pressupõe uma ordenação das próprias coisas: além de caracterizar o valor adorno, tem de se conformar com o ordenado, que o 'interpreta' e pode ter uma significação profunda não só no sentido espacial, mas estabelecendo uma peculiar e característica relação de união entre o homem e as coisas.

Na esteira do pensamento do historiador austríaco, o ornamento do Sétimo Mistério autocomenta-se, no sentido de que apresenta a sua própria concepção de ornamento, ligada à noção de ordem e de harmonia, a partir da referência a matérias-primas e utensílios relacionados à atividade de coser, configurando a imagem "cosmicizada" da criação como um trabalho artesanal realizado por meio de mãos que tecem e enredam tessituras de significações. Assim, o ornamento evoca a reconciliação profunda entre o homem e o mundo:

> Não é por ser-nos úteis que o burel ou o linho representam uma vitória TAPECEIRA BASTIDOR ROCA LÃ do nosso engenho; sim por serem tecidos, por cantar neles uma ordem, o sereno, o firme e rigoroso enlace da LÃ COSER AGULHA CAPUCHO LÃ urdidura, das linhas enredadas. Assim é que suas expressões FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ mais nobres são aquelas em que, com ainda maior disciplina, floresce o ornamento: no crochê, no tapete, no brocado (RSJC, p. 89).

A arte medieval é fundamentalmente manual e rica em detalhes, de um trabalho minucioso executado pelos artesãos. As iluminuras, por exemplo, são fundamentais na composição dos manuscritos medievais e representam mais do que apenas elementos decorativos, mas a própria essência da obra de arte em conexão com a esfera espiritual: "As oficinas dos copistas, calígrafos e iluminadores – *scriptoria* – tornar-se-iam centros de atividade artística, pois o manuscrito com a palavra de Deus é um objeto sagrado cuja beleza visual deve refletir a importância do conteúdo" (JANSON, 2001, p. 366, grifo do autor).

Neste sentido, o ornamento torna-se uma autêntica possibilidade de restaurar o vínculo sagrado entre o homem e as potências cósmicas do universo, na medida em que estabelece uma ligação com um plano elevado e com a experiência da totalidade do mundo. De acordo com o escritor Osman Lins (1979, p. 224), "a arte que recusa o

ornamento, a meu ver, é uma arte a caminho da morte. Porque eu penso que é o fato de nos voltarmos para o cosmos que enriquece o que estamos fazendo, tanto nas nossas criações como nas nossas relações humanas”.

A respeito dos ornamentos presentes no início de cada Mistério, embora aparentem possuir um caráter apenas decorativo ou figurativo, desvinculados semanticamente da matéria da narrativa, Sandra Nitrini (1987, p. 203) alerta: “Trata-se, no entanto, de uma falsa gratuidade, pois os ornatos entretêm uma relação estreita com a significação da obra”, imbricados na própria configuração dos elementos da narrativa. O ornamento do Primeiro Mistério, por exemplo, instaura o espaço astronômico do universo e a harmonia perfeita estabelecida entre os seus componentes, regulados pela “invisível balança”. E, ao mesmo tempo, a micronarrativa manifesta, por meio da voz narrativa da parteira, o nascimento de Joana Carolina, o seu advento ao mundo, sob a dimensão cósmica do sétimo signo do Zodíaco, a Balança, que se refere tanto ao equilíbrio entre os planetas e as constelações, quanto à conduta de justiça e serenidade que permeará a tortuosa travessia da personagem pela existência:

> As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números (RSJC, p.72).

Cada Mistério constitui um quadro diferente que compõe a totalidade do retábulo. A narrativa de Osman Lins, portanto, aproxima-se da linguagem arquitetônica da forma retabular, a partir de uma escritura que privilegia a encenação de imagens e “o estrato visual do texto, sublinhando a faceta pictórica e plástica do discurso osmaniano” (NITRINI, 1987, p. 209). Na micronarrativa do Primeiro Mistério, a personagem da parteira narra o momento do nascimento de Joana Carolina, revivendo-o e recriando-o, como se estivesse enunciando a partir de um quadro figurativo, que proporciona a visão de Joana Carolina ainda bebê, da mãe Totônia, dos irmãos e, igualmente, de si própria, configurados na cena narrativa:

> *Lá estou, negra e moça*, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: ‘É gente ou é homem?’ [...] *Aquelas quatro crianças que nos olham*, perfiladas do outro lado da cama, guardando nos punhos fechados sobre o peito seus destinos sem brilho, são as marcas daquelas passagens [do marido] sem aviso, sem duração: Suzana, João, Filomena e Lucina (RSJC, p. 72-73, grifo nosso).

Já na micronarrativa do Sétimo Mistério, a personagem de Laura, filha de Joana Carolina, narra, ou melhor, pinta com palavras a cena em que a mãe tenta salvar a sua irmã, Maria do Carmo, da doença de bexiga que assola a família. Como uma autêntica ilustração à frente de um espectador, a narradora identifica as personagens, incluindo-se ela, de acordo com a disposição no enquadre da “peça”:

> Maria do Carmo, Carminha, irmã querida, minha companheira verdadeira, porque mulher, morrera naquela doença cujo nome não soubemos. Nela é que mamãe aplicando o clister, com a bexiga de boi na extremidade do canudo de carrapateira. Assemelha-se, minha irmãzinha, a um grotesco soprador de vidro. *Sou eu a de tranças. Nô, Álvaro e Téo não aparecem. Mas estavam aí, amontoados conosco nessa peça*, todos queimando de febre (RSJC, p. 92, grifo nosso).

No ornamento do Oitavo Mistério, há uma sequência enumerativa de palavras relacionadas entre si, “cuja disposição ressalta a sua camada sonora e introduz um ritmo poético” (NITRINI, 1987, p. 248), construindo paulatinamente um segmento descritivo,

um “quadro-vivo”, o qual alude à rotina de trabalho de um engenho do Nordeste rural, patriarcal, escravocrata e dependente do ciclo econômico do açúcar:

> O massapê, a cana, a caiana, a roxa, a demerara, a fita, o engenho, a bica, o mel, a taxa, o alambique, a aguardente, o açúcar, o eito, o cassaco, o feitor, o cabo, o senhor, a soca, a ressoca, a planta, a replanta, o ancinho, o arado, o boi, o cavalo, o carro, o carreiro, a charrua, o sulco, o enxerto, o buraco, o inverno, o verão, a enchente, a seca, o estrume, o bagaço, o fogo, a capinação, a foice, o corte, o machado, o facão, a moagem, a moenda, a conta, o barracão, a cerca, o açude, a enxada, o rifle, a ajuda, o cambão, o cabra, o padrinho, o mandado, o mandão (RSJC, p. 94).

A escritura da narrativa de Osman Lins evoca a própria plasticidade do processo de construção pictórica dos ornamentos e das imagens retabulares. Sendo assim, opera nos movimentos arquitetônicos da criação a recuperação das esquecidas origens artesanais da obra de arte, do gesto vivo de escrever e, sobretudo, da força essencialmente visual da palavra, cujo potencial criador nomeia e, por assim dizer, concebe um mundo pleno de sentidos.

Em relação ao aperspectivismo, há de se discutir, em princípio, o fundamento da perspectiva, cuja noção geral no âmbito das artes surge na Grécia Antiga e, posteriormente, é reintroduzida no período do Renascimento. Isso se explica, pois, segundo a hipótese apresentada por Anatol Rosenfeld (1996, p. 77), “a perspectiva seja um recurso para a conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível. É uma característica típica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo, fenômeno fundamental da época sofista e renascentista”. Desse modo, a perspectiva projeta o mundo a partir de uma “visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas” (ROSENFELD, 1996, p. 78), uma vez que se coloca arbitrariamente na posição soberana de sujeito do conhecimento com o propósito de abarcá-lo em sua verdade absoluta. Isto é, todo o empenho do homem está em instituir, à luz do *cogito* cartesiano, definições e representações sobre questões que atravessam o homem e o mundo; acreditando, no auge de sua pretensão, esgotá-las em teorias conceituais.

O universo medieval, por seu turno, é alheio e indiferente à dimensão perspectívica, correspondendo a uma construção particular acerca do mundo: “como a Terra é imóvel, fixa no centro do mundo, assim o homem tem uma posição fixa *no* mundo e não uma posição *em face* dele. A ordem depende da mente divina e não da humana” (ROSENFELD, 1996, p. 78, grifo do autor). O homem não se constitui como o fundamento e a razão de ser das coisas. O mundo é quem o acolhe no seu vigorar, na sua dinâmica de realização, doando as possibilidades de existência e os horizontes de sentido. Há, portanto, uma força maior que rege e, ao mesmo tempo, instaura o movimento cósmico do universo e que o ente humano, por sua vez, não é capaz de apreender na sua limitada faculdade racional.

A visão aperspectívica da Idade Média ressalta um momento histórico marcado espiritualmente pelo teocentrismo, ou seja, Deus como o princípio e a causa final das coisas. Assim, as realizações humanas produzidas durante o medievo, “como reflexo da visão geral do homem medieval, tendiam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar. Isso levava a uma visão do mundo muito mais rica, não limitava a visão das coisas à condição carnal” (LINS, 1979, p. 213-214). Neste sentido, as obras artísticas e arquitetônicas apontam para uma realidade absoluta que transpõe a esfera terrena, em que não existe uma perspectiva central, e sim a totalidade transfigurada no conjunto e, simultaneamente, em cada segmento, como a própria encenação da unidade divina:

> Um templo maia, uma catedral medieval ou um palácio barroco era alguma coisa mais do que monumentos: pontos sensíveis do espaço e do tempo, observatórios privilegiados de onde o homem podia contemplar o mundo e o transmundo como um todo. Sua orientação correspondia a uma visão simbólica do universo; a forma e a disposição de suas partes abriam uma perspectiva plural, verdadeira encruzilhada de caminhos visuais: para cima e para baixo, na direção dos quatro pontos cardeais (PAZ, 1996, p. 102-103).

De acordo com Sandra Nitrini (1987, p. 71), a estrutura composicional das narrativas que compõem a obra *Nove, Novena* baseia-se, em geral, na forma de um retábulo, na medida em que as sequências narrativas estão dispostas em um sistema de justaposição, ou seja, configuradas em segmentos descontínuos e independentes entre si. O retábulo é uma construção artística própria da estética medieval, esculpida em pedra ou madeira e localizada, em geral, nos altares de igrejas, com a figuração plástica de ações em grandes painéis, os quais ilustram cenas bíblicas ou sobre a vida de santos.

Além de possuir uma conotação religiosa, a forma específica do retábulo possibilita o processo de descronologização das estruturas narrativas, pois estabelece uma ruptura com a linearidade temporal e a ordenação cronológica das construções narrativas, a partir de uma encenação simultânea dos eventos narrados em "quadros", o que permite uma visão panorâmica dos acontecimentos. Essa é uma das características principais da arte pertencente ao período medieval. Conforme Arnold Hauser (1995, p. 280),

> A forma básica da arte gótica é a justaposição. Quer a obra individual seja composta de numerosas partes relativamente independentes ou não seja analisável em tais partes, quer seja uma representação pictórica ou plástica, épica ou dramática, é sempre dominada pelo princípio da expansão e não da concentração, de coordenação e não de subordinação, da seqüência aberta e não da forma geométrica fechada.

Assim, o fruidor é levado a percorrer as diversas cenas ilustradas, sem que haja uma perspectiva central e unificadora, instaurando um diálogo aberto e criativo com a tessitura intrínseca da obra no momento da "leitura". No campo literário, esse fator incidiu diretamente sobre a categoria do narrador, que assumia tradicionalmente o papel de intermediário, aquele que mantinha sob total controle e onisciência o desenrolar da matéria narrada, entretanto perdeu a sua força centralizadora, pluralizando-se em diversos planos.

Nos dozes Mistérios que compõem a narrativa, o foco narrativo é marcado por uma rotatividade entre o discurso das personagens, em direção a um aperspectivismo, pois, "ao facilitar o acesso à voz narrativa a uma multiplicidade de personagens, a dissolução da perspectiva constitui um recurso técnico baseado na concepção de uma literatura voltada para a voz coletiva" (NITRINI, 1987, p. 173). A despolarização da figura do narrador, provocada pelo entrecruzamento de diferentes vozes narrativas que narram um determinado momento da existência de Joana Carolina, aponta para uma voz plural pela qual se "transcende a problemática concentrada numa personagem individualizada" (NITRINI, 1987, p. 174).

As personagens tornam-se as próprias narradoras, sem a intervenção do ponto de vista central e externo de um narrador. São pelas suas próprias vozes que o leitor vislumbra acontecimentos relacionados à história da personagem-título, o que acaba corroborando para uma visão global acerca da sua existência, a partir de vários ângulos. Dessa forma, a "polifonia constitui o tom geral da perspectiva narrativa em *Nove, novena*" (NITRINI, 1987, p. 173), em que cada personagem manifesta-se sucessivamente no próprio plano da narrativa, compartilhando suas experiências, suas memórias e seus sentimentos mais íntimos, porém sempre articulados à imagem

santificada de Joana Carolina. Pois, como observa Benedito Nunes (1967), “todos os planos em rodízio, todas as perspectivas permutantes, produzem, no entanto, em virtude do tema que os atravessa, e que ordena as estórias parciais de que a história total se compõe, um só efeito de convergência”.

A dissolução do foco central da narrativa instaura um “mundo flutuante, com sucessivos centros de gravidade” (LINS, 1974, p. 175), na qual as várias personagens se alternam na posição do narrador – assumido, em geral, na primeira pessoa do singular –, cabendo aos sinais gráfico-visuais[3], presentes no início de cada segmento narrativo, o papel de identificá-las e de organizar as suas falas intercaladas na totalidade do texto. Sandra Nitrini (1987, p. 169) reconhece que a utilização desses sinais “decorre de ‘razões de ordem estrutural’, servindo para demarcar a mudança de voz, visto que, em várias narrativas, os acontecimentos são revelados por mais de uma personagem, às vezes simultaneamente, ou então, num ritmo alternativo muito rápido”.

Além de que as personagens, embora sejam habitantes do interior de Pernambuco, não se centram em aspectos descritivos referentes à “cor local” e dispensam o recurso realista de um falar estereotipado configurado nos romances regionalistas, “repudiando a simples caracterização sintática ou léxica no linguajar dos vários personagens, alcançava representar uma verdade mais ampla e significativa” (LINS, 1974, p. 174). Portanto, as personagens situam-se para além do homem sertanejo e a categoria do narrador, por sua vez, aponta para uma instância originária, a voz do próprio Homem, que institui poeticamente a unidade por meio do discurso modulado das personagens, na tentativa de reuni-los sob uma mesma dimensão, cujo operar restitui o estado primordial em que os seres e o real experenciavam a comunhão plena.

A transposição da forma pictórica do retábulo medieval para a configuração textual da narrativa de Osman Lins implica um processo altamente criativo de construção de um retábulo moderno, o qual evoca, à semelhança do original, a experiência da simultaneidade das cenas narrativas. Estas se “espacializam” no plano da escritura, suprimindo o fluxo temporal linear, em direção a um “imenso presente”, um único presente narrativo. De acordo com os estudos de Joseph Frank acerca da narrativa moderna, reunidos na obra intitulada *The Widening Gyre*, o procedimento da espacialização corresponde à busca de uma nova temporalidade, que, a partir da aproximação entre as artes literárias e as artes visuais, se rompe com o encadeamento cronológico pela justaposição espacial. Diz o crítico norte-americano: “Passado e presente são apreendidos espacialmente, enlaçados numa unidade atemporal que, embora possa acentuar diferenças superficiais, elimina qualquer sensação de seqüência pelo próprio ato de justaposição” (FRANK *apud* BARBOSA, 1990, p. 135).

O crítico Anatol Rosenfeld (1996), ao comentar os processos criativos da arte moderna, discute o fenômeno da desrealização, que abarca tanto a arte pictórica quanto as vanguardas literárias, como o cubismo, o expressionismo e o surrealismo, uma vez que tais manifestações artísticas não se prendem mais a uma mera reprodução mimética da realidade. Sendo assim, o que se verifica, além do desaparecimento da perspectiva, é a existência de uma relação de equidade entre a eliminação do espaço, ou da ilusão de

[3] Segundo Ana Luiza Andrade (1987, p. 126), esses signos são auto-referenciais, à guisa de uma iconografia medieval: “por exemplo, ✓ é o pássaro amestrado por Álvaro e Jerônimo, ♂ é o símbolo da masculinidade em biologia, mas é também a flecha do amor de Jerônimo; ⊕ é a roda do carro de boi e também é a roda da fortuna. O garfo ψ aparece sempre em conexão com o demônio, as forças do mal, assim como a cruz † em conexão com a Igreja. ⊙ traz os poderes geradores da natureza, a emanação da causa primeira, a harmonia e o conflito interior, o homem é indicado pelo quadrilátero assim como quatro são os elementos materiais e o triângulo é o espírito. O círculo é o dinamismo e ∞ é o símbolo do infinito”.

espaço, na pintura e a sucessão temporal no romance. Ademais, a arte moderna instaura uma nova maneira de pensar o homem e a realidade, devido à saturação de uma ideologia pautada na ótica de um indivíduo renascentista-racionalista.

A partir de uma ruptura concreta com as convenções literárias da prosa oitocentista predominantemente realista-naturalista, as narrativas pertencentes à modernidade literária estabelecem uma dissolução da linearidade, do princípio da causalidade e da ordenação cronológica, na medida em que transpõe de modo significativo o domínio cronológico do tempo. As nítidas delimitações entre passado, presente e futuro demonstram-se ilusórias, e que, na verdade, compunham uma única totalidade, misturando-se e confundindo-se de maneira involuntária. Desse modo, as fronteiras temporais determinadas pela ação arbitrária do homem desaparecem, formando um *continuum* indivisível.

A construção da tessitura da narrativa "Retábulo de Santa Joana Carolina" remete a uma temporalidade mítica, ou melhor, a um "tempo original, forte, sagrado" (ELIADE, 1972, p. 38), em que não há diferenciações entre as instâncias temporais. Tudo era uno, eterno e reversível, por meio de um fluxo circular, de uma visão cíclica da vida em consonância com a dinâmica das quatro estações do ano e o movimento harmônico dos astros celestes. Aproximando-se da experiência sagrada dos mitos, os quais instauram a reunião religiosa – no sentido de *religare*, "ação de ligar" – com as forças absolutas do cosmos. Portanto, a vida de Joana Carolina está projetada diante da grandeza cósmica do universo e, simultaneamente, inserida em uma dimensão na qual vige a sacralidade em sua plenitude, em direção a um presente intemporal que abarca em si a totalidade da experiência do homem no mundo.

Cada Mistério que compõe a narrativa apresenta um episódio distinto e particular da existência da personagem de Joana. Entre eles, porém, não há uma sequência cronológica e causal linear, uma vez que da infância da personagem-título passa-se automaticamente para os seus onze anos de idade; em seguida, a narrativa dá um salto temporal para o momento em que se encontra com o seu futuro marido, Jerônimo José; logo depois, vislumbra-se a velhice de Joana Carolina; e, por fim, o momento derradeiro de sua morte.

Isso ocorre na esfera macrotextual da narrativa-retábulo, já no plano da organização interna dos Mistérios a subversão dos valores literários tradicionais não se dá somente no elemento do tempo, mas também no do espaço. Na micronarrativa do Primeiro Mistério, a personagem da parteira inicia a sua narração referindo-se a um tempo passado, do longo período no qual estabeleceu vínculos fraternos com a família de Joana Carolina. No prosseguimento de sua narração, ela antecipa fatos que irão acontecer posteriormente com essa família, como a morte de Totônia trinte e seis anos após o nascimento de sua filha Joana:

> *Acompanhei*, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus. [...] Dizem dos filhos serem coisas plantadas, promessas de amparo. Com todos esses, Totônia *acabará* seus dias na pobreza [...] Joana, apenas, Joana Carolina, apesar da pobreza, *será* seu arrimo: a velha *haverá* de morrer aos seus cuidados, em sua casa, *daqui a trinta e seis anos*, no Engenho de Serra Grande (RSJC, p. 72-73, grifo nosso).

Como se pode observar, existe uma quebra na linearidade do registro temporal a partir da mudança da forma verbal do passado ("acompanhei") para as do futuro ("acabará", "haverá", "será"). Assim, os eventos passados misturam-se aos eventos futuros, em virtude de a narração da parteira ocorrer quando os acontecimentos futuros – que, em tese, ainda iriam se suceder –, já terem se concretizado. A narração manifesta, no nível da enunciação, a distância temporal entre os eventos do passado e o momento

presente no qual a personagem se situa para narrar, rompendo com o princípio da verossimilhança e assumindo, conscientemente, a sua condição de ficcionalidade, uma vez que deixa transparecer na própria escritura do texto os bastidores envolvidos no processo de criação.

Na micronarrativa do Quarto Mistério, vislumbra-se o entrecruzamento entre as formas verbais, suscitado pela “falta de perspectiva temporal, mercê da fusão das dimensões do passado e do futuro pelo que o autor chama ‘presentificação’. O próprio tempo se ‘achata’, torna-se plano, presente intemporal” (ROSENFELD, 1970a, p. 5). O momento futuro (“daqui a anos”, “partiremos no mundo”) quando Álvaro e Nô partirão em busca de um emprego, deixando a mãe junto com os seus irmãos Teófanes e Laura, irrompe em meio à narração, a qual alude a um tempo passado, em que estes nem haviam nascido ainda (“ainda não nascidos”):

> Eu e Nô apanharemos essa inclinação [gostar de animais] e, de certo modo, por causa disto é que, *daqui a anos*, quando nossa mãe, ele [o pai] já morto, estiver penando no Engenho Serra Grande, *partiremos no mundo*, à procura de emprego, deixando-a com Teófanes e Laura, nossos irmãos mais novos, *ainda não nascidos*. Depois a tiraremos do engenho de volta para a cidade. *Por agora somos dois meninos*, deitados em folhas de bananeira, nossa mãe curvada sobre nós, atiçando o fogareiro com alfazema (RSJC, p. 78, grifo nosso).

Neste sentido, o quadro delineado configura-se a partir de um processo de justaposição, isto é, de sobreposição de planos temporais, em que os deslocamentos tanto no espaço quanto no tempo corroboram para a presentificação das personagens dos irmãos (“Por agora somos dois meninos”) no traçado da narração, “que reforça o seu espaço literário, que enfatiza a sua identidade mais como texto do que como estrutura narrativa” (NITRINI, 1987, p. 72). Para além do aspecto meramente formal, a narrativa osmaniana enaltece o movimento da escritura que engendra a tessitura do texto, o gesto poético da palavra que tece imagens, os quais são capazes de evocar, de trazer a lume e de atualizar realidades perdidas em um tempo remoto. As cenas, portanto, ao serem desenhadas no ato de enunciação, são presentificadas no plano da linguagem, colocando-se plasticamente diante do leitor.

A ordem não-linear das narrativas possibilita a quebra das barreiras temporais e espaciais, possibilitando, no plano da narração, uma *simultaneidade psicológica*[4], uma temporalidade ubíqua. Passado, presente e futuro constituem uma só unidade, em direção à intemporalidade essencial das coisas, possibilitado ao homem alcançar a condição divina da onipresença. Por exemplo, a narrativa “Pentágono de Hahn”, a terceira das nove narrativas que compõem a obra, inicia-se com uma alternância entre as personagens do menino e do celibatário, indicada pela recorrência dos sinais gráficos e pelo jogo entre as formas verbais do pretérito imperfeito (“foram”) e do presente do indicativo (“são”), possibilitando, no plano da narração, uma coexistência perfeita no tempo e no espaço:

> ⤵ Em diferentes cidades, ↓ eu aqui em Goiana, ˥ eu na Vitória, ⤵ *assistimos* o número de Hahn, e essas duas vezes ˥ *foram*, ↓ *são* idênticas, tudo se cumprindo com uma regularidade polida nos ensaios (RSJC, p. 30, grifo nosso).

Note-se que o sinal ⤵ evidencia claramente uma fusão dos sinais referentes a dois personagens distintos, sugerindo que estes são, na verdade, uma única pessoa em

---

[4] Expressão empregada por João Alexandre Barbosa no seu artigo intitulado *Nove Novena Novidade* (1966).

momentos distintos de sua existência – infância e maturidade. Desse modo, Marisa Simons (2004, p. 182-183) afirma que a junção dos dois sinais em um só corresponde "ao espelhamento de dois momentos vitais de um só indivíduo, a um único celibatário, textualmente ubiquizado no processo de presentificação da escritura".

Em suma, as conquistas literárias alcançadas pelo "Retábulo de Santa Joana Carolina" manifestam a amplitude do engajamento poético de Osman Lins. Pois, apesar de a narrativa referir-se a uma temática sócio-política característica de uma literatura dita regionalista, ela afasta-se desta por configurar o engajamento prioritariamente nas tramas da linguagem, a saber, no seu próprio processo de escritura, que, ao mesmo tempo que ressignifica as formas literárias consagradas, atua na reconstrução dos sentidos acerca da existência do homem nordestino. A narrativa do escritor pernambucano, ao questionar a representação literária tradicional, instaura uma maneira original de narrar à luz de uma sofisticada elaboração ficcional, a qual assimila criativamente os procedimentos artísticos do período medieval, como o retábulo, os ornamentos e os mistérios na própria configuração dos elementos constituintes do tecido narrativo.

A partir desse diálogo enriquecedor com as artes plásticas e visuais do medievo, os experimentalismos literários operam uma nova dinâmica do homem com o mundo e com a totalidade das coisas. Segundo Anatol Rosenfeld (1970b, p. 4), "poder-se-ia falar talvez, no caso de Osman Lins, de um 'cosmocentrismo' em substituição ao antropocentrismo. Com os processos narrativos complexos [...] procura reproduzir esta visão plana, aperspectívica, presentificadora" comumente presente na arte medieval. Assim, o elemento artístico, transcendendo o aspecto meramente formal, está indissociavelmente relacionado ao elemento ético, uma vez que, partindo dessa nova reflexão, o homem não se projeta mais no centro criador do mundo, no papel de sujeito racional e controlador, mas se encontra plenamente integrado à dimensão sagrada da existência, em comunhão espiritual com a divindade e sob a regência cósmica das potências do universo, do movimento harmônico dos astros celestes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O compromisso de Osman Lins com a arte literária e com a atividade de escritura apresenta-se no processo de ressignificação das formas literárias e das categorias tradicionais da narrativa, explorando a descoberta e a conquista de novas realizações poéticas e, assim, multiplicando as possibilidades de renovação da linguagem literária. Lins instaura uma maneira própria de narrar, uma poética própria, que, acima de tudo, procura resgatar o elo perdido entre o homem e o real, o homem e a divindade. Trata-se, portanto, de um escritor que, valendo-se de meios originais de criação, reflete profundamente acerca do homem e da sua condição no mundo, redimensionando-os a partir de um trabalho livre e criativo na própria construção de suas narrativas.

Neste sentido, o engajamento do escritor pernambucano não se apresenta somente no enredo vinculado a uma temática sócio-política característica de uma literatura dita regional, na medida em que se centra na existência de uma mulher comum que representa a saga do povo nordestino, mas configura-se prioritariamente no próprio âmbito da *poiesis*, no acontecer originário da linguagem, cuja intensa força de experimentação presente nas instâncias narrativas manifesta não a mera subversão ou extravagância no plano formal – típico de uma postura vanguardista –, porém uma nova experiência do homem com a realidade do mundo que o cerca, cuja representação literária tradicional já não é mais capaz de comportar.

No "Retábulo de Santa Joana Carolina", a construção da narrativa e dos seus elementos em diálogo com os elementos da arte medieval aponta para uma compreensão particular acerca da existência humana e da própria ação de criar. A forma pictórica do retábulo evoca, no plano da narração, uma visão aperspectívica e simultânea dos eventos narrados, em que se vislumbra a possibilidade real de transcender a problemática das diferenciações temporais entre os domínios do passado, do presente e do futuro, culminando no processo de presentificação, ou melhor, na configuração de um imenso presente narrativo que abarca a totalidade da experiência humana no próprio espaço da escritura do texto.

A instância do narrador, por sua vez, não se coloca na posição máxima de detentor da verdade sobre a dimensão da diegese ou no domínio absoluto sobre o desenrolar do conteúdo narrado, mas despolariza-se na figura de diferentes personagens – identificadas por meio da utilização de sinais gráfico-visuais – que assumem alternadamente a voz narrativa no conjunto dos doze Mistérios, em direção à constituição de uma voz coletiva e atemporal, na qual reside a enunciação genuína da poesia do ser. Sendo assim, o homem não se situa mais no lugar central de sujeito criador das coisas. Pelo contrário, a própria obra de arte realiza a sua abertura diante dos intérpretes, mediante o tecer de várias mãos e a miscelânea de cenas que constroem plástica e imageticamente uma multiplicidade de tessituras de significações acerca do mundo e da existência.

O próprio percurso da escritura da narrativa evoca o processo de construção das formas pictóricas dos ornamentos e dos retábulos. Nos movimentos arquitetônicos da criação, restaura-se o trabalho artesanal de realização da obra de arte e, sobretudo, a potência essencialmente visual da palavra. A obra literária é, por excelência, linguagem, jogo instaurado na própria dinâmica das palavras, as quais impulsionam vitalmente a revelação e a transfiguração do real em diferentes matizes e dimensões. Na narrativa central de *Nove, Novena*, a encenação da palavra poética investe-se de um legítimo comprometimento no propósito de restabelecer a ordem sagrada do mundo, bem como do gesto criador do homem. Osman Lins assume, de fato, a missão de um autêntico escritor que faz da experiência criativa com a literatura o seu empenho incessante contra o esvaziamento do sentido do humano e da própria arte.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, A. L. *Osman Lins*: crítica e criação. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARBOSA, J. A. Nove Novena Novidade. *O Estado de São Paulo*, 12 de Nov. 1966. Suplemento Literário. Disponível em: http://www.osman.lins.nom.br/repercursao.asp?id=p2. Acesso em: 17 set. 2012.

______. A modernidade do romance. In: ______. *A Leitura do Intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 119-131.

CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira*: origens e unidade (1500-1960). 1ª reimp. São Paulo: EDUSP, 2004, v. 2.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERRAZ, A. M. *O sagrado no "Retábulo de Santa Joana Carolina", de Osman Lins*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JANSON, H. W. *História geral da arte*: o Mundo Antigo e a Idade Média. Tradução de Maurício Balthasar Leal. 2. ed. São Paulo: Martins, 2001.

LINS, O. *O visitante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
______. *Os gestos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
______. *O fiel e a pedra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
______. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
______. *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974.
______. *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.
______. *Nove, novena*: narrativas. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
NITRINI, S. *Poéticas em confronto*: Nove, Novena e o Novo Romance. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
NUNES, B. Narração a muitas vozes. *O Estado de São Paulo*, ano 11, n. 514, 14 jul. 1967. Suplemento Literário.
______. *Introdução à filosofia da arte*. 5. ed. 4. reimp. São Paulo: Ática, 2003.
PAGANINI, J. *O engajamento poético*: linguagem e resistência – *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e a literatura engajada brasileira pós-64. 2000. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília.
PAZ, O. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
ROSENFELD, A. O olho de vidro de *Nove, Novena*. *O Estado de São Paulo*, ano 15, n. 699, 6 dez. 1970a. Suplemento Literário. Disponível em: http://www.osman.lins.nom.br/pdf/olhodevidro_1.pdf. Acesso em: 18 set. 2012.
______. O olho de vidro de *Nove, Novena*. *O Estado de São Paulo*, ano 15, n. 700, 12 dez. 1970b. Suplemento Literário. Disponível em: http://www.osman.lins.nom.br/pdf/olhodevidro_2.pdf. Acesso: 18 set. 2012.
______. Reflexões sobre o romance moderno. In: ______. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.
SIMONS, M. "Pentágono de Hahn": o enigma geométrico de Osman Lins. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins*: o sopro na argila. São Paulo: Nankin, 2004, p. 179-200.
SOARES, M. B. "Retábulo de Santa Joana Carolina", o palco na palavra. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins*: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 169-177.